

UNION DES ARTS ET ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE : L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE 1857 A 1914

PAR

LAURE CHABANNE

diplômée d'études approfondies

INTRODUCTION

L'École des beaux-arts a longtemps souffert d'une image très défavorable. Cette disgrâce relative explique que, malgré son importance, l'institution demeure encore mal connue pour la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour aborder ce champ de recherche, la réforme instaurée en 1883 dans cet établissement a été choisie comme point de mire, car elle introduit des préoccupations unitaires *a priori* originales : les peintres apprendront désormais le modelage et les éléments de l'architecture, les sculpteurs les rudiments de l'architecture et du dessin, et les architectes, le dessin pittoresque et le modelage. Afin d'éclairer cette mesure, et plus largement l'ensemble de la politique d'enseignement artistique dont elle est l'une des manifestations concrètes, il faut suivre le fil d'Ariane du thème de l'union des arts dans toutes ses implications, théoriques, pédagogiques et pratiques.

SOURCES

Les archives de l'École des beaux-arts (Archives nationales, sous-série AJ⁵²) ont constitué la base des dépouillements. Elles ont été complétées par celles de la direction des beaux-arts (Archives nationales, sous-série F²¹) et par les registres de procès-verbaux des séances de l'Académie des beaux-arts (archives de l'Institut de France, sous-série 2 E). Les cours de composition décorative des deux professeurs d'art décoratif de la période (Pierre-Victor Galland et Pierre-Henri Mayeux), présents dans les collections du cabinet des dessins du musée des Arts décoratifs, ont également été étudiés. En outre, les travaux d'élèves conservés à l'École des beaux-arts (prix Rougevin, Godebœuf, Jauvin d'Attainville), ou reproduits soit dans les journaux d'architecture soit dans des recueils du début du XX^e siècle, forment l'essentiel du corpus iconographique, complété par divers ensembles isolés (fonds Boille au musée d'Orsay, fonds Cléret à l'Académie d'architecture, dessins

pour le prix de Sèvres dans les archives de la manufacture de Sèvres). Enfin, il faut souligner l'importance de l'abondante bibliographie consacrée à l'enseignement artistique pour la compréhension des débats qui font rage autour de l'École des beaux-arts et influent sur son évolution et sur son image.

PREMIÈRE PARTIE

DÉBATS (1857-1870)

CHAPITRE PREMIER

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE : UNE UNITÉ FACTICE ?

Après la suppression des Académies de peinture et sculpture et d'architecture en 1793, auxquelles étaient dévolues la fonction d'enseignement, les deux écoles académiques sont provisoirement maintenues. Dès 1790, Quatremère de Quincy avait souhaité la création d'un établissement unique, mais des architectes comme Rondelet avaient également proposé de rattacher l'enseignement de l'architecture à la formation de l'ingénieur. En 1797, la réunion des deux écoles implique seulement leur juxtaposition dans un même local, entérinée officiellement en 1819. Dans l'École des beaux-arts ainsi instaurée, la division entre peinture et sculpture, d'une part, et architecture, de l'autre, est matérialisée par l'existence de deux sections distinctes. Cette absence d'unité est encore accentuée par le fonctionnement même de l'institution et par la dispersion des ateliers dans Paris, l'École n'étant qu'un lieu de concours. Un seul cours est commun à tous, celui de perspective, mais il décèle la différence de langage entre peintres et architectes, les uns utilisant le dessin et la perspective pittoresques, les autres le dessin géométral et la perspective scientifique.

CHAPITRE II

PREMIERS JALONS (1857-1860)

Au début des années 1850 se cristallise définitivement le thème de l'union des arts, expression héritée de la Renaissance, mais désormais investie de résonances nouvelles. Elle guide les réflexions de certains critiques, comme Beulé, qui voit dans la soumission de la peinture à l'architecture une force classicisante capable de régénérer l'école française. Chez les architectes, tant chez Viollet-le-Duc que chez les néo-grecs, elle est un concept déterminant dans leur quête d'un style nouveau et d'une meilleure reconnaissance socioprofessionnelle face à l'ingénieur. Enfin, à partir des réflexions autour de l'art monumental, elle s'étend plus largement au problème de l'art industriel. Dans ce domaine, elle a déjà trouvé une application croissante avec les nouvelles méthodes d'enseignement du dessin, comme celle d'Antoine Étex, qui sont destinées à la fois aux artistes et aux ouvriers, et qui essaient de mettre en place une démarche synthétique, alliant le géométral de l'architecte, le dessin pittoresque et le modelage sur les bases de l'« esquisse carrée » grecque.

Sous tous ces aspects, la théorie de l'union des arts, principe « moderne » tiré de l'exemple grec, irrigue et informe le rapport de Léon de Laborde sur l'Exposition universelle de 1851, paru en 1856, qui fait date dans la réflexion sur l'enseignement artistique et sur l'union de l'art et de l'industrie. C'est dans ce contexte qu'est mis en place en 1857 à l'École des beaux-arts, sous l'impulsion du néo-grec Constant-Dufeux, un cursus de dessin pour les élèves architectes, couronné par le prix Rougevin d'ornement et d'ajustement. A l'incitation du ministre d'État et des Beaux-Arts Achille Fould, est également créée en 1860 une commission chargée de mettre en œuvre les propositions inspirées du rapport de Laborde, afin d'instaurer un enseignement simultané des trois arts. Cependant, du fait de résistances théoriques contre l'idée de l'union de l'art et de l'industrie, ainsi que de pesanteurs institutionnelles, le débat n'aboutit pas.

CHAPITRE III

L'UNION DES ARTS EN FILIGRANE (1861-1870)

L'échec de 1860 est en partie à l'origine de la réforme de 1863, qui entend implicitement mettre l'École au service de l'union des arts et de l'industrie. Ces intentions, discrètes dans les textes officiels, sont patentes si l'on considère la personnalité des réformateurs, les réactions suscitées par le décret et le détail des mesures prises. En 1865, la nomination d'Eugène Guillaume à la direction de l'établissement témoigne des mêmes préoccupations. Ce statuaire est le théoricien de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie en matière d'enseignement synthétique du dessin. Victor Duruy est à l'origine de sa désignation, car il veut créer, sans doute dans le cadre de l'École des beaux-arts, une formation pour les professeurs de dessin qui soit appropriée aux nouveaux besoins industriels. L'institution du ministère des Beaux-Arts, en 1870, puis son rattachement au ministère de l'Instruction publique participent de ce projet, brutalement interrompu par la guerre. A la veille de celle-ci, l'idée de l'union des arts a beaucoup progressé : à l'École, les concours Rougevin, qui connaissent un grand succès, témoignent de l'évolution rapide du dessin chez les élèves architectes ; dans la pratique, l'Opéra de Charles Garnier apparaît comme une tentative plus ou moins aboutie d'architecture totale, et le débat sur l'union de l'art et de l'industrie a atteint une masse critique.

DEUXIÈME PARTIE

RÉFORMES (1871-1883)

CHAPITRE PREMIER

LA CRÉATION DU COURS D'ART DÉCORATIF (1872-1873)

La guerre a un impact psychologique décisif. C'est dans le cadre des travaux de la commission de perfectionnement de la manufacture de Sèvres, instaurée par Charles Blanc, que se décide la création d'un cours d'art décoratif à l'École des

beaux-arts, dont l'idée et le programme reviennent à Louis-Joseph Duc. Il s'agit, dans un cours commun aux trois arts, de former des artistes décorateurs capables d'être les collaborateurs efficaces de l'architecte et de donner des modèles pour l'industrie. Le nouvel enseignement, soutenu par Eugène Guillaume, est confié à Pierre-Victor Galland, ancien élève de Labrousse, qui a travaillé d'abord comme peintre décorateur et mène une carrière brillante auprès d'une riche clientèle privée, en marge du Salon. Ses principes et ses études d'ornement, tirés de la nature et notamment de la flore, sont très intéressants, mais son enseignement rencontre des résistances au sein de l'École, tant chez certains professeurs qu'auprès des élèves. Jusqu'au début des années 1880, son atelier rassemble un petit groupe d'élèves, pris la plupart du temps en dehors de l'établissement, et qui se sentent une vocation de décorateur. Il les initie aux principes décoratifs et à l'étude de la flore, les associe à son travail et les entraîne à traiter des programmes variés de décoration. Le concours de Sèvres fournit un support en même temps qu'un banc d'essai à cet enseignement, où se révèlent les qualités de composition, de clarté et de stylisation florale des élèves de Galland.

CHAPITRE II

L' « ÈRE CHENNEVIÈRES » (1874-1878)

L'arrivée de Philippe de Chennevières à la direction des beaux-arts marque un tournant, car le nouveau directeur, soucieux de grand art, souhaite faire de l'École son sanctuaire. Pour favoriser l'union de l'art et de l'industrie, il développe plutôt l'école de dessin et de mathématiques, qui devient en 1877 l'École des arts décoratifs.

Toutefois, dès 1874, dans la lignée des intentions de Victor Duruy et d'Eugène Guillaume, toujours très actif, l'École des beaux-arts est partie prenante de la réalisation des projets de diffusion de l'enseignement du dessin. En 1876, alors que sa mise en place est en débat au Conseil supérieur des beaux-arts, sont créés au sein de l'établissement des diplômes et des certificats de dessin d'art et de dessin scientifique, qui incluent des épreuves de composition décorative. Cependant, la mesure s'avère un échec : les élèves peintres et sculpteurs la boudent totalement. Les multiples attermoissements qui marquent l'introduction du dessin dans l'ensemble du cursus éducatif aboutissent à la suppression en 1880 de leur privilège en matière d'accès au professorat.

Dans ce débat, l'École s'est trouvée tout de même en première ligne de la politique gouvernementale. Tel est également le cas pour la rénovation du grand art décoratif que souhaite mener Chennevières. En 1877, alors que les premiers bancs d'essai inaugurés par la direction, notamment au Panthéon, ont une fois de plus mis en exergue la faiblesse de l'école française en la matière, alors que paraît le rapport de la commission chargée de réformer les productions de la manufacture des Gobelins, le legs fait par Jauvin d'Attainville à l'École est en effet plus ou moins détourné afin de mettre en place un concours entraînant les élèves à se soumettre aux contraintes architecturales et à développer leur sens décoratif pour la réalisation de peintures murales et de cartons de tapisserie.

CHAPITRE III

LA RÉFORME DE 1883

En 1878, Eugène Guillaume lui-même, sans doute lassé des difficultés rencontrées à l'École, accède à la direction des beaux-arts et en profite pour introduire dans l'établissement les prémices de l'enseignement simultané des trois arts tant souhaité depuis le Second Empire. Cette initiative, relayée par Paul Dubois, son successeur à la tête de l'institution, aboutit en 1880 à un premier arrêté instaurant une grande communauté d'études entre les trois sections de peinture, sculpture et architecture, depuis l'admission jusqu'au niveau supérieur, qui stimulerait aussi par son attrait les études décoratives dans toutes les écoles.

L'épisode du ministère des Arts d'Antonin Proust (décembre 1881-février 1882) remet en question cette mesure. Si elle a devancé ses vues concernant la mise en place d'un système cohérent d'enseignement artistique, capable de former artistes et artistes industriels, pour la prospérité et l'éclat de l'industrie nationale, elle est menacée par la deuxième grande idée d'Antonin Proust, la suppression des ateliers officiels créés par la réforme de 1863.

Toutefois, après la chute rapide du gouvernement de Gambetta, le projet est retravaillé. Si sa portée est quelque peu diminuée, l'enseignement simultané devient réalité en 1883. Cette innovation reçoit un bon accueil mais demeure un peu confidentielle, car la polémique sur les ateliers occupe le devant de la scène. Dans la même lignée, a également été créé en 1881, dans la section d'architecture, le concours Godebœuf, qui porte comme le concours Rougevin sur l'ornement, mais qui met l'accent sur les techniques de mise en œuvre des matériaux.

TROISIÈME PARTIE
RÉSULTATS (1883-1914)

CHAPITRE PREMIER
L'ÉVOLUTION GÉNÉRALE

Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle s'affirme la « légende noire » de l'École, au travers des critiques de la presse, mais aussi des rapports du budget. Pourtant, l'établissement ne mérite pas forcément tous ces reproches, souvent contradictoires, et qui entacheront longtemps son image. A partir des années 1890, il s'honore de la présence d'un professeur chef d'atelier comme Gustave Moreau, et plusieurs des membres du corps enseignant, comme Lucien Magne, Louis de Fourcaud, Pierre-Henri Mayeux ou Julien Guadet, représentent des aspirations très « modernes » et se font les hérauts du principe de l'union des arts dans les cours oraux.

Toutefois, deux phénomènes en montrent les limites. D'une part, la création des écoles régionales d'architecture en 1903, certes réclamée par les sociétés provinciales d'architectes, est motivée fondamentalement par la position de la direction des beaux-arts, qui considère globalement les élèves des trois sections comme un futur prolétariat artistique et limite drastiquement les admissions à

l'École, refusant de prendre en compte les besoins professionnels des architectes. D'autre part, le système synthétique d'enseignement du dessin mis en place sous l'égide d'Eugène Guillaume n'a pas apporté les résultats escomptés pour la régénération des arts décoratifs. Aussi la question du dessin tend-elle à s'émanciper de cette problématique. Au début du XX^e siècle, se développent des théories qui prennent en compte l'héritage de Guillaume, mais aussi et surtout l'idée de la créativité de l'enfant.

A partir de 1905, sous la direction assez conservatrice de Bonnat, la gestion des écoles régionales accapare le Conseil supérieur de l'École, devenu Conseil supérieur d'enseignement des beaux-arts, et ses initiatives se font restreintes. Il faut cependant signaler qu'une dernière mesure renoue avec la théorie de l'union des arts : la création d'un cours de fresque confié à Paul Baudouin en 1911, qui rencontre un grand succès auprès des élèves peintres.

CHAPITRE II

LES COURS ET CONCOURS DE COMPOSITION DÉCORATIVE

Avant de mesurer le retentissement du nouvel enseignement sur chacune des deux sections, il faut étudier les cours et concours de composition décorative, qui en constituent le « tronc commun ». Le Conseil supérieur a institué un concours de composition décorative, dont la direction est confiée jusqu'en 1895 environ à Charles Garnier, puis aux autres architectes du Conseil supérieur. Les élèves y expérimentent la démarche décorative demandée par l'architecte à ses collaborateurs.

Quant à l'atelier de Galland, il demeure en marge de l'École, même après la réforme de 1883. On connaît assez bien son fonctionnement pour cette période. Après sa mort, l'influence du professeur est indéniable. Elle s'exerce de façon multiple, et notamment à travers les travaux de ses anciens élèves, tels que son fils Jacques, Edme Couty ou Ernest Cléret, qui permettent de dresser un bilan positif de l'expérience du cours, malgré sa fréquentation restreinte.

On retrouve des préoccupations identiques chez le successeur de Galland, l'architecte Pierre-Henri Mayeux, qui développe des leçons très variées et des exercices pratiques. En 1910, le concours de composition dont il dirige les études a la primauté d'une innovation : la création d'un concours en collaboration, où architectes, peintres et sculpteurs travaillent ensemble à l'élaboration d'une maquette de décoration monumentale.

CHAPITRE III

CHEZ LES PEINTRES ET LES SCULPTEURS, UN ACCUEIL RÉTICENT

Si l'ensemble de ces cours et concours sont prometteurs et intéressants, la plupart des élèves peintres et sculpteurs ne s'y intéressent pas du tout, du moins pas avant le début du XX^e siècle. Toutefois, l'échec n'est pas complet : tout comme pour l'atelier de Galland, cet enseignement est un terrain favorable à l'épanouissement de certaines sensibilités décoratives. Cela est particulièrement clair dans l'exemple du prix Jauvin d'Attainville, confié aux architectes du Conseil supérieur, qui offre au fil du temps une mimétique de plus en plus poussée des conditions de la produc-

tion monumentale, et tranche sur les études habituelles des élèves peintres. L'originalité de l'enseignement simultané par rapport aux travaux menés dans les ateliers apparaît clairement, sauf, sans doute, dans le cas de l'atelier Moreau, qui semble être un foyer de jeunes décorateurs.

CHAPITRE IV

CHEZ LES ARCHITECTES, UN SUCCÈS CERTAIN

En revanche, chez les architectes, l'intérêt des maîtres pour ces questions contribue à la réussite de l'enseignement décoratif. Les concours de composition décorative et le cours de Mayeux semblent avoir apporté beaucoup aux élèves qui y prennent part. Outre qu'elles développent une habileté technique parfois remarquable dans le domaine du dessin, du modelage et de la décoration, les pratiques synthétiques influent également sur la conception de l'architecture.

Ce double aspect, associant les phénomènes de la représentation et les recherches décoratives à l'idée de l'originalité, puis de l'expressivité, de l'œuvre architecturale, rencontre un écho particulièrement puissant dans les épreuves du concours Rougevin. En effet, à la fin du siècle, il voit se définir de nouveaux critères de jugement. Des sujets parfaitement liés à la conception synthétique de l'architecture, tels qu'un tapis, une verrière, mais aussi une reliure, font l'objet de programmes dans ces compétitions. Quant au concours Godebœuf, il associe la réflexion sur la décoration à l'idée de modernité. A travers les concours Rougevin et Godebœuf, on peut mesurer l'apport d'un dessin plus libre chez les élèves, et l'influence probable des exercices de modelage qui leur permettent de sentir et de faire ressentir la notion d'espace dans leur composition.

CONCLUSION

Le rêve de l'union des arts tient une part essentielle et contradictoire dans l'évolution de l'École des beaux-arts à la fin du XIX^e siècle. Il s'y poursuit dans l'entre-deux-guerres, alors que se développe en Allemagne l'expérience du Bauhaus, issue de la même réflexion. Le Bauhaus est finalement assez proche des préoccupations françaises, et se heurte aux mêmes difficultés que l'on avait rencontrées à l'École des beaux-arts, c'est-à-dire l'hostilité ou le dédain des élèves et le souci d'indépendance des professeurs. Au-delà d'un terrain de rapprochement possible entre Bauhaus et « Beaux-Arts », que l'on déclare si volontiers antithétiques, c'est le lien étroit et paradoxal entre l'idéologie de la modernité et la tradition dite « académique », transmise par l'institution scolaire, qui se révèle et se laisse approcher.

ANNEXES

Règlement de 1883. – Programmes des concours de composition décorative. – Programmes et lauréats des concours Godebœuf, Rougevin et Jauvin d'Attainville.

– Composition de la commission des concours de fondation (1898-1914). –
Graphiques. – Index.

PLANCHES

Méthodes de dessin. – Cours et concours de composition décorative. – Projets
lauréats des concours Rougevin, Godebœuf et Jauvin d'Attainville.
